

JOSÉ PÉREZ VIDAL

# ENDECHAS POPULARES

EN TRÍSTROFOS MONORRIMOS

SIGLOS XV-XVI



J. RÉGULO - EDITOR - LA LAGUNA

1952

# ENDECHAS POPULARES

JOSÉ PÉREZ VIDAL

# ENDECHAS POPULARES

EN TRÍSTROFOS MONORRIMOS  
SIGLOS XV-XVI

J. RÉGULO - EDITOR - LA LAGUNA  
1952

779477-

*J. M. Alzola*  
Peregrina, 15  
Las Palmas de G.C.

**IMPRENTA GUTENBERG.—SANTA CRUZ DE LA PALMA**

## I

### **Extinción de los cantos fúnebres en la Península**

La gran antigüedad y difusión de los cantos fúnebres son sobradamente conocidas. Con facilidad podrían reunirse abundantes testimonios de su existencia en tiempos remotos y en muy diversos lugares. Aquí, más bien, nos va a interesar demostrar la subsistencia de esta costumbre en épocas no tan lejanas y en un área bastante limitada.

Durante la Edad Media, la Iglesia dictó reiteradas prohibiciones de los cantos fúnebres del vulgo. Ya en el III Concilio de Toledo (a. 589), encontramos una de estas disposiciones prohibitivas: *Religiosorum omnium corpora qui divina vocatione ab hac vita recedunt cum psalmis tantummodo et psallentium vocibus debere ad sepulcra deferri; nam funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet, vel peccatoribus se*

*proximos aut familias cedere, omnino prohibemus.*<sup>1</sup> Como la práctica persistiese, se reiteraron las prohibiciones eclesiásticas contra ella en Valencia (1255), en Toledo (1323), en Alcalá (1335). *Illum igitur execrabilem abusum ut cum aliquis moritur, homines et mulieres ululando per vicos et plateas incedant, voces horribiles in ecclesias et alibi emittant ac quaedam alia indecentia faciant ad gentilium ritum tendentia... penitus reprobamus.*<sup>2</sup> Posteriormente, hasta épocas cercanas, la Iglesia continuó insistiendo en la misma prohibición por medio de «Constituciones», «Sinodales», «provisiones» y «visitas» de diversos episcopados.

Paralelamente a las disposiciones eclesiásticas, la legislación civil insistía una y otra vez en las mismas reprobaciones. Ya Alfonso X ordenó a los clérigos que se retirasen de los entierros cuando «oyessen que dauan gritos o endechassen».<sup>3</sup> Juan I reprodujo casi a la letra el texto de las *Partidas* al prohibir, en 1379 y 1380, «que no se hagan llantos por los defunctos». Así pasa la disposición por otros cuerpos legales, como las *Ordenanzas reales de Castilla*,<sup>4</sup> hasta llegar a la *Novísima Recopilación*.<sup>5</sup>

Todo fué en vano, sin embargo. «Una serie dilatada y elocuente de testimonios históricos —dice Filgueira Valverde— nos demostraría hasta qué punto en los mismos lugares donde se habían dictado las más solemnes condenaciones, al propio tiempo que eran dictadas, o por los mismos que las

<sup>1</sup> Cfr. JOSÉ SÁENZ DE AGUIRRE, *Collectio maxima Conciliorum omnium Hispaniae et Novi Orbis...*, Romae, 1753-55, III, pág. 233.

<sup>2</sup> Cfr. *Ibidem*, V, 255.

<sup>3</sup> Cfr. *Partida* I, tit.º IV, ley XLIV.

<sup>4</sup> Libro I, tit.º I, ley VII.

<sup>5</sup> Libro I, tit.º III, ley 2.ª, núm. 11 de la Pragmática.

fulminaban, seguían practicándose los «ritos gentílicos» del duelo con general asentimiento».<sup>6</sup>

«Así —sigue diciendo el mismo autor— en la propia Toledo, de donde había irradiado la primera prohibición, en la más alta ocasión histórica de la iglesia visigoda, las *endechas* y las automutilaciones siguen en pleno auge en el bajo medievo».<sup>7</sup> Pone como ejemplos de esta persistencia el de la muerte de Alfonso VI (1109), que toma del *Chronicón de D. Pelayo*, y el duelo que el pueblo hace por Munio Alfonso (1143), según se refiere en la *Chronica Adefhonsi Imperatoris*. Como caso curioso, recuerda cómo en el planto por la muerte de San Fernando (1252) interviene su propio hijo, el que había de rechazar las endechas en las *Partidas*.

«Por último —termina Filgueira Valverde—, para ejemplo de simultaneidad entre la prohibición y la ejecución de lo prohibido, recordamos que la Lisboa de las *Ordenações Alfonsinas* —que también recogieron las prevenciones conciliares— presenció, a su vez, uno de los más impresionantes duelos populares al morir el heredero de la corona; García de Resende, que tantos rasgos reveladores ofrece en su maltratada *Vida e feytos de Don João II* (1545), nos conserva una vivísima descripción que responde exactamente a las versiones legales de aquellos llantos donde las gentes *carpian* dándose de bofetadas, «depenando muitas e mui honradas barbas e cabelos, e as mulheres desferindo com suas mãos a fermosura de seus rostros, que lhe corriam em sangue».<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Cfr. JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *El «planto» en la historia y en la literatura gallega*, en «Cuadernos de Estudios Gallegos», Santiago de Compostela, 1945, pág. 518.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 520.

Estos testimonios históricos se completan, en el documentadísimo estudio de Filgueira, con otros muchos de carácter plástico y literario, que acreditan abundantemente la existencia de la fúnebre costumbre en la Península en casi todos los tiempos.

Hace observar, sin embargo, la confusión que ha habido en manos de los estudiosos entre la línea culta de los plantos, de inspiración literaria, y la del pueblo, tradicional. Ya San Isidoro en sus *Etimologías* tiende a esta identificación: *Threnos, quod latine lamentum vocamus... adhibebantur... funeribus atque lamentis: similiter et nunc.*<sup>9</sup> Después esta misma identificación se ha repetido muchas veces. Recuérdese, por ejemplo, la del Marqués de Santillana en el *Prohemio* al Condestable: «En otros tiempos, a las cenizas e defunciones de los muertos, metros elegíacos se cantaban, e aun agora en algunas partes dura, los cuales son llamados endechas».<sup>10</sup>

Pero, con las prohibiciones, algo se fueron reduciendo los cantos y lamentaciones, especialmente por las calles y en la iglesia durante el entierro, no así en la casa del difunto, donde, como siempre, se exacerbaban en el momento de la última despedida. Covarrubias recoge ya claramente estas restricciones de la expansión dolorosa: «Este modo de llorar los muertos —dice— se usava en toda España, porque ivan las mujeres detrás del cuerpo de el marido, descabelladas, y las hijas tras el de sus padres, mesándose y dando tantas voces, que en la Iglesia no dexauan hazer el Oficio a los Clérigos, y assí se les mandó que no fuessen, pero hasta que sacan el cuerpo a la calle, están en casa lamentando y se assoman a las ven-

<sup>9</sup> Cfr. *Etym.*, libro I, cap. XXXIX.

<sup>10</sup> Cfr. *Prohemio e carta /VI/,* pág. 72 de la ed. PASTOR (Oxford, Clarendon, 1927).



tanas a dar gritos quando le llevan, ya que no se les concede ir tras él, y dicen mil impertinencias». <sup>11</sup>

Los efectos de las prohibiciones se notaron principalmente en las capitales y grandes ciudades. En los lugares distantes de los grandes núcleos de población, la costumbre se mantuvo arraigada aún durante mucho tiempo. En las zonas arcaicas del norte y noroeste de la Península se ha conservado hasta nuestros días. En ellas hasta las endechadoras han tenido una rara supervivencia. José María Iribarren nos dice que, «en más de un pueblo de Navarra quedan mujeres dignas continuadoras de las plañideras de la antigüedad y de las endechadoras del medievo, que acuden a invadir de sollozos y llantos la casa mortuoria, dirigidas por alguna vieja a quien le viene el arte de abolengo.

»En Cascante y en Corella hay hogaño ejemplares de estas ancianas elegíacas.

»La de Cascante era hace años la tía Ratona. Por dos pesetas, acudía a rezar y a plañir ante el lecho de los difuntos. Disponía de un repertorio de inacabables jaculatorias que sólo ella sabía y que le habían sido transmitidas familiarmente, Dios sabe desde qué siglo.

»Constantino Cabal, en su obra sobre folklóre astur —sigue diciendo Iribarren— alude al gremio de endechadoras que todavía existe por las tierras del Principado...» <sup>12</sup>

En muchísimas parroquias de Galicia, sigue aún «practicándose el uso de *facel-o pranto*, por las mujeres presentes, bien por las allegadas del muerto, bien por *choronas* asalariadas del lugar, o llamadas de fuera. En la inmensa ma-

<sup>11</sup> Cfr. S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana* sub *Endecha*.

<sup>12</sup> Cfr. J. M. IRRIBARREN, *Retablo de curiosidades*, Zaragoza, 1940, páginas 250-251.

yoría de estas parroquias el clero se opone a la práctica y aun llega a amenazar, como en las antiguas prohibiciones, con retirarse si las gentes no cesan de *carpir*. En contadas localidades el pranto dura, agotador, desde la salida del cadáver hasta el cementerio, por alejado que quede; en otras se ha circunscrito al acto de sacar el cadáver de la casa —es impresionante el momento en que se abre, violentamente, la ventana que da sobre la puerta por donde sale el féretro y una mujer, *debruzada* sobre ella, comienza sus *laios*— o en el cementerio al dar tierra al difunto. Por excepción, se plañe en la iglesia en la zona de Santa Comba, próxima a Santiago, y durante toda la misa de difuntos.<sup>13</sup>

Sobre la supervivencia de las endechas en el país vasco, me ocuparé aquí mismo, en capítulo aparte.

En Extremadura también se conservaron los plantos hasta época reciente. Hurtado presencié un entierro cacereño en que iban ocho o diez mujeres enlutadas, desgredadas, páliditas de dolor y retorciéndose como energúmenos. Ensondaban el aire sus ayes, que partían el corazón.<sup>14</sup>

Entre los sefardíes de Marruecos igualmente ha perdurado la triste tradición. Según me comunica mi buen amigo el activo e inteligente musicólogo don Arcadio Larrea Palacín, todavía tienen allí bastante vitalidad los cantos fúnebres o *endichas*. Resulta, sin embargo, difícil recogerlos, porque quienes los saben se niegan a cantarlos fuera de las ocasiones de duelo: entonarlos sin motivo no sólo es considerado como pecado, sino, lo que es peor, como acto fatídico que puede

<sup>13</sup> Cfr. FILGUEIRA VALVERDE, *Loc. cit.*, pág. 602-603.

<sup>14</sup> Cfr. ANTONIO HURTADO, *Mujeres de Cáceres*, en «Revista de Extremadura», 1910. Véase también ENRIQUE CASAS GASPÁR, *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*, Madrid, 1947, pág. 352.

acarrear la muerte de personas queridas. A pesar de estas dificultades, Larrea Palacín ha recogido algunos de estos cantos, cuya estructura estrófica resulta muy variable. De uno en forma de romance poco regular, puede verse el siguiente fragmento:

—*Yo te rogo, la mi madre,  
por las piadades,  
que escribas mi dulce nombre  
en vuestros lumbrares.*  
—*No lo escribiré, no,  
ni en paredes ni en lumbrares;  
escrito lo tengo, escrito,  
en la mi voluntad...*

Otro es, con ligeras variantes, el conocido *Decir de la muerte* que figura en *El cancionero de Palacio* con el núm. 137:

—*Muerte, que a todos convidas,  
dime qué son tus manjares.*  
—*Son tristuras y pesares,  
altas voces doloridas...*<sup>15</sup>

Una *endicha* especial es la que se canta en los días de duelo de *Tis A Beab* o de llanto por la destrucción del Templo:

*Oid esta endicha que quema el corazón,  
el Galut de Hierusalain y el Horbán de Sión.  
Oyendo el Dio tantas Haberot habot  
hazara y gulit y havayot  
todo se perdonaba con los corbanós...*

<sup>15</sup> Cfr. *El Cancionero de Palacio*, ed. de FRANCISCA VENDRELL DE MILLÁS, Barcelona, 1945.

De esta manera, por efecto de prohibiciones eclesiásticas y civiles, y sobre todo por la influencia de nuevas corrientes culturales, los plantos fúnebres se han venido extinguiendo en la Península como en todo el mundo. Las endechas han sufrido especialmente las consecuencias exterminadoras de este largo proceso. No obstante, una exploración detenida y cuidadosa en las aldeas de algunas regiones quizás pudiera proporcionar datos interesantes sobre auténticas endechas populares. De modo particular, se presenta como muy prometedora una búsqueda entre los sefardíes de Marruecos y de Oriente. El hallazgo de verdaderas endechas sería de extraordinaria importancia. Hasta hoy, tanto como abundan los testimonios de la existencia de la costumbre de los plantos, escasean los ejemplos de endechas.<sup>16</sup> Incluso las épocas en que la fúnebre práctica tenía aún gran vitalidad, pasaron sin dejar rastro de los cantos. «¿Cómo eran —se pregunta Filgueira— la letra para cantar y la melodía de estas endechas, entonadas en los entierros, como *conductus*, o repetidas durante cierto tiempo sobre la sepultura, incluso en las horas de la noche? Salvo en citas del tipo de la que acabamos de recoger en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*,<sup>17</sup>

<sup>16</sup> No son verdaderos cantos fúnebres los que se entonan al conducir, por promesa, a la iglesia de Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra), niños o personas mayores, vestidos de hábito, dentro de ataúdes destapados, llevados de la mano por las asas. Cfr. VÍCTOR LIS QUIBÉN, *Santa Marta de Ribarteme*, Vigo, 1951, pág. 6.

<sup>17</sup> *...et per multos dies mulier Munionis Adefonsi cum amicis suis et ceterae viduae veniebant super sepulchrum Munionis Adefonsi, et plangebant planctum et hujuscemodi dicebant:*

*O Munio Adefonsi! Nos dolemus super te, sicut mulier quae unicum amat maritum, ita Toletana Civitas te diligebat. Clypeus tuus numquam declinavit in bello, et hasta tua numquam rediit retrorsum, et ensis tuus non est reversus inanis. Nolite annuntiare mortem Munionis Adefonsi in*

no se conservan ejemplos tradicionales. Deben inferirse, por tanto, una y otra, de los plantos poéticos, artificiosos, así latinos como en lengua vulgar, de estas alusiones en textos narrativos, de la utilización, recta o parodística de sus motivos en obras de otro carácter y, sobre todo, de la comparación de elementos dispersos en estas obras con las supervivencias actuales».<sup>18</sup>

Los plantos latinos de la Edad Media pertenecen, por lo general, al arte «de clerecía». Este carácter clerical que ofreció el piadoso *planctus* —«mester es sen pecado»—, cantado como una sustitución de la endecha popular «braadada», quizá blasfematoria, es posible que contribuyese a la generalización y al insistente cultivo del género. En casi todas las producciones de éste se ponía a contribución un manoseado patrimonio de lugares comunes, procedentes de las lamentaciones bíblicas, de la elegía clásica, de la epigrafía paleocristiana o de la retórica fúnebre de la época bizantina. Sus temas fundamentales eran «la invitación al llanto, el elogio del muerto, la afirmación de que con él han desaparecido las mejores de las virtudes que le adornaban, y la oración por su ánima».<sup>19</sup>

El *planh*, *planch* o *plang* provenzal mantiene, en general, el carácter de duelo por la muerte del señor, que ya tenía el *planctus* clerical. De este género de *complaintes* fúnebres han llegado hasta nosotros cuarenta y dos ejemplos.

En cuanto a su forma, es interesante lo que dice Filguei-

*Corduba, et in Sibillia; neque annuntietis in domo Regis Texufini, ne forte laetentur filiae moabitarum, et exultent filiae agarenorum, et contristentur filiae toletanorum. Cfr. Chronica Adepnonsi Imperatoris, en España Sagrada, XXI, pág. 390.*

<sup>18</sup> Cfr. *Loc. cit.*, pág. 523.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibidem*, pág. 527.

ra Valverde, que los ha estudiado detenidamente: «Los *planhs* han preferido el verso largo y la isometría, desdennando las formas abiertas, el refrán y las repeticiones y artificios propios del *rondeau* y del *virelai*; algunas de estas preferencias se señalaban ya en los *planctus* latinos peninsulares. Han cuajado, por tanto, como el *serventesio* y quizá con mayor fijeza, en una forma noble, cultista, negada al efectismo. La distribución de sus partes suele repetir un cuadro, casi constante, que utiliza y modifica el recibido de la tradición eclesiástica. Aquí se comienza con una proposición, uno de cuyos versos suele consagrarse al anuncio de la muerte: recuerdo del ritual cortesano o del oficio de divulgador de *novas* del juglar. Sigue una suerte de etopeya lírica donde las más de las veces se engarza la comparación con los héroes de la antigüedad o de las gestas y con los antepasados gloriosos del muerto. Una loor, formada por elogios tópicos, superlativos, sirve para marcar la transición a lo que llamaríamos estrofa patética que, o bien contiene, a la manera tradicional, una serie de apóstrofes invitando al general duelo, o bien, acercándose a las formas populares, desgrana una gradación de interrogaciones dirigidas a Dios, ¿por qué se lo ha llevado?; a la guerra, las artes o la poesía, ¿qué va a hacerse de ellas?; a los hombres de armas y de letras, ¿a qué consagrarán sus afanes? En alguna ocasión, por influjo del *serventesio*, se incluye aquí una descarga de temibles maldiciones. Por último, recuerdo litúrgico, la invocación: el Señor acoja al muerto en el Paraíso; invocación decorada también, como el comienzo, con alguna mención clásica piadosa o heroica: allí donde Roldán...»<sup>20</sup>

Los seis *prantos* que recogieron los *Cancioneiros* galaico-

<sup>20</sup> *Ibidem*, págs. 546-547.

portugueses —los cuatro de Pero da Ponte, el de Pero García y el de Johan de León—son «cantigas de maestria», de las que poco puede aprovecharse para inferir cómo fueron las auténticas endechas populares.

De mayor interés en este sentido son las *Cantigas* de Alfonso el Sabio. En no pocas de ellas, con motivo, casi siempre, de la milagrosa resurrección de un hijo muerto, se traducen al lenguaje poético y se ponen en boca de diversos personajes fórmulas afectivas que parecen corresponder a endechas usuales:

—*Ai, Santa María, Señor! Tú que es porto  
ú arriban os coyados, dá-me meu fillo morto  
ou viv'ou qualquer que seja; se non, farásme gran torto,  
et direi que muy mal erra quem o teu ben atende.*<sup>21</sup>

—*Santa María, ¿qué me fuste fazer  
en darm' este fill'e logo mi o toller  
porque non podesse con ele goyr.*

*Señor, que de madre nome me deste,  
en tollermi o logo mal me fezeste;  
mas polo prazer que do teu ouveste  
Fillo; dam' este meu que veja rir.  
Ca tu soa es a que m'o podes dar,  
et por end, a ti o veño demandar;  
onde, gloriosa Señor, sen tardar  
dam' o vivo, que aja que te gracir.*<sup>22</sup>

—*Ai eu, meu fillol ¡cómo fico de ti sóol  
Quisera eu que tu visses min com' eu vi teu abóo,  
meu padre, que me fazia muitas mercées granadas.*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Cantiga* VI.

<sup>22</sup> *Cantiga* XXI.

<sup>23</sup> *Cantiga* CCCXXIII.

—*Sen ti, meu fillo, este mundo m' escurece...*  
 —*Sen ti muy soa fico et tú sen mi sóo;*  
*et oy máis jarás so terra ben como jaz teu abóo;*  
*et muit' ey corazón forte que agora non peerece.*<sup>24</sup>

En la literatura peninsular posterior, se encuentran prolongaciones del tema de los plantos; pero, interpretado éste en forma cada vez más literaria, poca utilidad presentan para el estudio de las endechas populares los ejemplos que se pueden encontrar.

No se ha conservado la endecha que el Arcipreste de Hita compuso a la muerte de doña Garoça, la monja amadora de «alto cuello de garça».<sup>25</sup> Si hoy la hubiésemos podido examinar, quizá tampoco nos hubiera servido como buen ejemplo. Seguramente el Arcipreste la compuso en el literario molde de la cuadernavía, como el extenso planto a la muerte de su fiel Trotaconventos, la gran abridora de puertas y voluntades.

Lo mismo ocurre con los ejemplos que se pueden encontrar en la literatura portuguesa. El planto de Álvaro de Brito «a morte do Príncipe Dom Afonso que Dios tem» muestra aún gran apego a la técnica provenzal:

*Morto he o bem d'Espanha,*  
*nosso príncipe real,*  
*chora, chora, Portugal,*  
*choremos perda tamanha...*<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Cantiga CCCXXXI.*

<sup>25</sup> Cfr. *Libro de Buen Amor*, estrofa 1507.

<sup>26</sup> Véase en *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. de GONÇALVES GUIMARÃES, I, 262.



Un tono más popular encontramos en las tres contribuciones de Gil Vicente a este género: las trovas *A morte d' El Rei Dom Manuel*, el *Romance ao mesmo assumpto* y el goliardesco *Pranto de Maria Parda*.<sup>27</sup> Pero su popularismo, más que reflejo de *prantos* vulgares, parece efecto de la general aura popular que sopla sobre la mayor parte de la obra vicentina.

Aun más alejada de lo que hayan podido ser las endechas populares se muestra la poética castellana del Renacimiento. «En su mayoría, las *Defunções* renacentistas adquieren amplitud de *trunfo*, exigida por la fidelidad a los nuevos modelos y por el propio horizonte poético, ahora poblado de alegorismos, apariciones y diálogos a la dantesca, animado por desfiles heroicos y comparaciones mitológicas, sustentado en amplias reflexiones *consolatorias* de estirpe clásica. Así llegan a constituirse verdaderos *tratados* en que las partes del esquema medieval y las atraídas por el estilo nuevo se desarrollan ampulosamente».<sup>28</sup>

En los cancioneros populares, tanto de Portugal como de España, se encuentran coplas en las que un enamorado moribundo hace al superviviente recomendaciones de este tipo:

*Cuando yo me muera,  
mira que te encargo  
que con la sinta e tu pelo negro  
m' amarren las manos.*

*Quiero que en mi sepulcro  
se pongan cirios  
prendidos en el fuego*

<sup>27</sup> *Obras*, ed. Bibliotheca Portugueza, Lisboa, 1852, III, páginas 344, 345 y 363.

<sup>28</sup> Cfr. FILGUEIRA, *Loc. cit.*, pág. 597.

*de mis suspiros.  
Y si se apagan,  
que enciendan en mi pecho  
la nueva llama.<sup>29</sup>*

Con peticiones análogas, hay pequeños romances como el tan conocido de *El pastor desesperado*:

*... ¡Adiós, adiós, compañeros,  
las alegrías de antaño!,  
si me muero deste mal,  
no me enterréis en sagrado...*

De mil formas aparece reflejado el dolor ante la muerte en el cancionero de un pueblo tan dado a los temas trágicos como el español:

*Ar pie e su seportura  
de roiyas me jinqué;  
las lágrimas e mis ojos  
se quejaban ar caé.*

*Se murió, y sobre la cara  
un pañolito la eché,  
pa que no tocara tierra  
boquita que yo besé.<sup>30</sup>*

Coplas como éstas se encuentran y abundan en todos nuestros cancioneros. Incluso se pueden encontrar roman-

<sup>29</sup> Cfr. ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ, *Cantes flamencos*, Buenos Aires, 1947, págs. 45 y 116.

<sup>30</sup> Cfr. *Ibidem*.

ces con trozos *guayados*, como el del Príncipe Don Alfonso:

*¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas!,  
¡ay, ay, ay, qué fuerte mal!*<sup>31</sup>

Por auténticas endechas, en cambio, no se encuentra ninguna.

<sup>31</sup> Cfr. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo vivió y cómo vive el romancero*, ed. de La Enciclopedia Hispánica, Valencia, s. a., pág. 12.

## II

### Endechas vascongadas

Las únicas endechas que, en la Península, parecen tener ciertos visos de autenticidad son las que, en el siglo XVI, el minucioso y diligente Esteban de Garibay recogió en sus *Memorias*:

«Doña Sancha Ochoa de Oçaeta —dice— hizo gran llanto, muy usado en este siglo, por la desgraciada muerte de Martín Báñez, su marido, y soledad suya y de sus hijos, y cantó muchas endechas, que en vascuence se llaman *eresiac*, y entre ellos se conservan oy día algunas en memoria de las gentes, en especial éstas:

*Oñetaco lurrau jabilt icara,  
Lau araguroc verean verala  
Martin Bañes Ibarretau ildala.*

*Artuco dot escubatean guecia,  
Bestean suci yraxegura.  
Errecodot Aramayo guztia.*

(Que la tierra de los pies le temblaba y de la misma manera las carnes de sus quatro quartos, porque Martín Báñez era muerto en Ibarreta; había de tomar en la una mano el dardo, y en la otra una acha de palo encendida, y había de quemar a toda Aramayona).<sup>32</sup>

En otro lugar de las mismas *Memorias* añade:

«Será bien referir... antes de pasar adelante, cómo la dicha Doña Emilia de Lastur, habiendo fallecido moça de parto, su marido Pero García de Oro se entendió que quería casar con Doña Marina de Arraçola, a quien de antes estaba aficionado. Hizo mucho sentimiento dello una hermana de Doña Emilia, y venida de Deva a Mondragón cantó las endechas siguientes en cierto día de sus honras, cosa muy usada en este siglo:

*Cer ete da andra erdia en çauria,  
Sagar errea, eta ardao gorria,*

<sup>32</sup> Cfr. en *Memorial histórico español*, Madrid, tomo VII, 1854, pág. 46.— JUAN CARLOS DE GUERRA, en *Cantares antiguos del euskera referentes a banderizos*, incluidos en *Oñacinos y gamboinos, rol de banderizos vascos, con la mención de las familias pobladoras de Bilbao en los siglos XIV y XV*, San Sebastián, 1930, da una versión corregida de estas endechas (páginas 229-234):

*Oñetako lurr au jabilt ikara  
Lau aragiyok beran berala  
Marrtin Bãñez Ibarretan il dala...  
Artruko dot esku batean gezia  
Bestean suzi iratx egia,  
Erreko dot Aramayo gustia.*

*Alabaya, contrario da Milia  
Azpian lur oça, gañean arria.*

*Lastur era bear doçu Milia  
Ayta jaunac eresten dau elia,  
Ama ardreac apayn qitan obia,  
Ara bear doçu andra Milia.*

*Jausi da ceru rean arria,  
Aurquito dau Lastur en torre barria.  
Edegui dio almene ari erdia  
Lastur era bear doçu Milia.*

*Arren ene andra Milia Lastur co  
Peru Garci ac eguin deuscu laburto  
Eguin dau Andra, Marina Arraçola co  
Ezcon bequio, bere idea dauco.*

»El sentido de estos versos es que ella, hablando con su hermana Doña Emilia, recién fallecida, llamada Milia en esta lengua, da a entender no haber sido bien tratada del marido, y que estaba ya debaxo de la tierra fría, teniendo encima su losa y era menester que la llevasen a Lastur, pues su padre baxaba gran hato de ganado para sus funerarias, y su madre adreçaba la sepultura; de donde se sigue que los padres eran vivos quando falleció ella moça. Dize más en los últimos versos, exclamando mucho su muerte, que del cielo había caído una piedra y había acertado a dar en la torre nueva de Lastur, y había quitado la mitad a las almenas, y había menester yr ella a Lastur y otras razones, haziendo sentimiento del casamiento que se entendía quería hazer con la dicha Doña Marina de Arraçola.

»A estas cosas respondió Doña Sancha Hortiz, arriba nombrada, hermana de Pero García de Oro, los versos siguientes:

*Eç dauco Peru Garci ac bearric  
Ain gah andia apucadua gafic*

*Cerue taco mandatua Içanic  
Andrarioc ala cumpli jasoric.*

*Guiçon chipi sutil baten andra çan  
Ate arte çabal ean oy çan  
Guilça porra andia en jabe çan  
Ourra andi asco cumplidu jacan.*

»Quieren dezir que Pero García de Oro no tuvo culpa en lo que ella le oponía, sino que fué mandamiento del cielo, y que con mucha grandeza había sido ella sustentada y había sido ella muger de un hombre pequeño y bien hecho, y así se refiere dél haber sido de estatura pequeña, pero de rostro hermoso y bien proporcionado en sus miembros. Dize más, que solía ella vivir en portal ancho, significándolo por casa grande, y que había sido señora de grande esquero de llaves, por significar por ellas su mucha riqueza y sustentada en mucha honra por el marido».<sup>33</sup>

Estas curiosas endechas vascas son las únicas que parecen tener, como queda dicho, ciertos visos de popularidad.<sup>34</sup> Los nimios y precisos detalles a que en ellas se llega y el ambiente familiar e íntimo que recogen producen esa impresión. Su misma irregularidad métrica y la elemental combinación

<sup>33</sup> Cfr. *Ibidem*, págs. 177-179.

<sup>34</sup> «Había —dice Azcue sobre la fúnebre costumbre— dos clases de plañideras en nuestro pueblo, unas que entonaban elegías: *iletariak*; otras que simplemente plañían... A pesar de la prohibición ya citada del Fuero, se ha mantenido la costumbre de plañir y de cantar junto a los cadáveres, hasta hace dos o cuando más tres generaciones... Ya no resuenan los acentos de las *erostaris* e *iletaris* ni en las *gauillas* (fúnebres veladas en torno al cadáver) ni en los *ilozlor* (conducciones de cadáveres)». Cfr. *Cancionero popular vasco*, Barcelona, s. a., I, págs. 16-17.

monorrima de las estrofas contribuyen con su primitivismo a confirmar esa apreciación de autenticidad.

En el mismo país vasco, Azcue ha recogido modernamente tantas endechas, que ha constituido con ellas el tomo V de su *Cancionero*. Aunque, en general, no revelan, según el colector, indicios de gran antigüedad, hay algunas en trístros monorrimos, como la primera que hemos transcrito de Garibay. Véase, por ejemplo, la primera estrofa de las cuatro de que consta la número 422:

*Mendiak bete elurrez, begitartea nigarrez,  
lan eginez urriki dut, bainan atsegin bat ere ez.  
Orai emen bizi naiz biotzeko minez.*

Éstos son los escasos rastros que he podido encontrar de la existencia de los fúnebres cantos en la Península. Veamos ahora qué testimonios han quedado en relación con esta misma costumbre en Canarias.



### III

#### **Endechas de Canarias**

Los primitivos habitantes del Archipiélago ofrecían un contraste de cualidades: eran vigorosos y duros físicamente, pero con frecuencia muy blandos a los sentimientos. Su vigor se deshacía con facilidad en un mar de inconsolables tristezas, y llegaban, en el más completo abandono de sí mismos, hasta dejarse morir. Sobre esta melancolía de los canarios, hija en parte del aislamiento y soledad en que vivían, están unánimes los antiguos cronistas; hay toda una triste tradición histórica. Hasta los viajeros y visitantes de las Islas la registran. Torriani, un ingeniero italiano enviado por Felipe II a hacer un proyecto de fortificación del Archipiélago, dice de los primitivos gomeros que «furon grandemente

amici di solitudine... et consequentemente malenconici». <sup>85</sup>

Con este carácter y la triste dulzura del ambiente, natural fué que las primeras manifestaciones poéticas fuesen vehículo de líricas quejumbres. Abreu Galindo, en 1632, dice de los canarios que «sus cantares eran dolorosos y tristes, o amorosos o funestos, a los cuales llamamos endechas». <sup>86</sup> De los del Hierro, que «era la gente de esta isla muy triste, de mediana estatura, cantaban a manera de endechas tristes en el tono y cortas». <sup>87</sup> De los de La Palma dice que alrededor de su idolátrico montón de piedras «bailaban y cantaban endechas». <sup>88</sup> Si estos testimonios, suscritos en una época en que ya estaban bastante identificados los indígenas y los conquistadores, pudieran suscitar algunas dudas sobre la autenticidad de su contenido, el que nos ofrece Torriani, que escribía en el siglo XVI, parece alejar toda desconfianza. No sólo coincide en las mismas afirmaciones al decir, después de referirse a la melancolía de los gomeros, que «perciò cantauano uersi lamenteuoli d' otto, noue et dieci silabe, et con tanta tristezza, ch'ei piangeuano come si uede c'hoggidi fanno anco quegli che sono discesi da gli ultimi habitatori», sino recoge y nos transmite las dos endechas indígenas siguientes:

*Aicà maragà, aittù aguahae.*  
*Maicà guere; demacihani*  
*Neigà haruici alemalai.*

<sup>85</sup> La obra de Torriani ha sido editada por D. J. WÖLFEL, *Leonardo Torriani, Die Kanarischen Inseln und ihre Urbewohner*, K. F. Köhler, Leipzig, 1940, fol. 81 v., págs. 180 y sigtes.

<sup>86</sup> Cfr. *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Imp. Isleña. 1848, pág. 99.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>88</sup> *Ibidem*, pág. 175.

(¡Sed bien venidos! Mataron a nuestra madre esta gente forastera. Mas ya que estamos reunidos, hermano, me quiero casar, ya que estamos perdidos.)

*Mimerahanà, zinu zinuhà*  
*Ahemen aten haran huà*  
*Zu Agarfà fenere nuzà.*

(Acá nos traen. Acá nos llevan. Qué importa leche, agua y pan, si Agarfa [nombre de varón] no quiere mirarme.)<sup>38</sup> bis

Torriani nos da incluso hasta los lugares en que fueron recogidas una y otra endecha: la primera, en Gran Canaria; la segunda, en El Hierro.<sup>39</sup>

A pesar de estas precisiones, surge ante ellas un insoslayable y complicado problema: el de su innegable parecido con las endechas vascongadas. Unas y otras, o mejor dicho las vascongadas que he insertado en primer término y las canarias, coinciden en su estructura estrófica; están compuestas en trístrofos monorrimos, cuyos versos, no muy regulares, oscilan entre nueve y once sílabas.<sup>40</sup> Esta semejanza, ya señalada por Menéndez Pelayo,<sup>41</sup> no puede ser producto de una mera y desconectada coincidencia. No se trata de la simple

<sup>38</sup> bis Un nuevo análisis de estas estrofas, con variante de interpretación, puede verse en ERNEST ZYHLARZ, *Das kanarische Berberisch in seinem sprachgeschichtlichen Milieu*, publicado en «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft», tomo 100, 1950, págs. 432 y ss. y 447 y ss.

<sup>39</sup> Cfr. *Loc. cit.*

<sup>40</sup> Cuento éstas según las normas métricas españolas.

<sup>41</sup> Cfr. *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, tomo IX, 1945, página 333. Aunque don Marcelino estableció la relación tomando como base las endechas canarias de Guillén Peraza, de que en seguida se hablará, para los efectos es igual.

existencia de la costumbre de cantar a los muertos en una y otra región. Éste sería un fenómeno que no podría extrañar a nadie, puesto que la práctica se da, o al menos se ha dado, en tantísimas partes. Es la conformidad de los cantos mismos, en sus detalles formales, la que obliga a pensar en una necesaria relación. Sin embargo, y a pesar de que se haya hablado, si bien no en forma científica, de cierto parentesco entre el vascuence y las lenguas indígenas de Canarias,<sup>42</sup> la conexión no parece haberse producido directamente. Más bien cabe pensar en la existencia de una gran área, ya desaparecida, de estos cantos, de la que Vasconia y Canarias, dos regiones de señalado arcaísmo, fuesen distantes y coincidentes islotes. Esta sospecha se ve reforzada por la supervivencia en Córcega, hasta hace muy poco, de las mismas endechas: los célebres *voceri corsos*.

<sup>42</sup> ISIDRO BRITO HENRÍQUEZ, *Los antiguos dialectos de las Islas Canarias: Su procedencia del Vascuence*, Las Palmas de Gran Canaria, 1928.

## IV

### Los "voceri" de Córcega

En la patria de Napoleón, en virtud del exaltado patriotismo y del acusado contorno regional de todas las islas,<sup>43</sup> se han vanagloriado mucho de la rara conservación de sus *voceri*. «En Grèce, en Italie, en Espagne, en Irlande, aux Indes, dans les contrées les plus lointaines de l'Ancien et du Nouveau continent —decía Ortoli a fines del siglo pasado—<sup>44</sup> on ne chante plus guère sur les morts». Se ha llegado incluso a creer que el *vocero* representa una forma de la poesía popular típica de la

<sup>43</sup> Cfr. E. AUBERT DE LA RÛE, *L'homme et les îles*, Paris, s. a.; 4.ª edición, página 59.

<sup>44</sup> Cfr. FRÉDÉRIC ORTOLI, *Les voceri de l'île de Corse*, Paris, Ernest Leroux, 1887, págs. VI-VII.

isla. «Il vocero... —ha dicho, por ejemplo, Edith Southwell Colucci— e l'èspresione la più pura della primitiva poesia corsa, è la più nobile manifestazione della sua arte popolare». <sup>45</sup> Nada más fuera de la realidad. Únicamente puede admitirse como cosa cierta la mayor vitalidad de los cantos fúnebres en Córcega que en otras partes. Sin ir más lejos, Paolo Toschi ha demostrado recientemente que restos de cantos fúnebres «si trovano (con una vitalità più o meno accentrata) in tutta l'Italia centro-meridionale e insulare». <sup>46</sup> En España, por lo menos en algunas regiones, estos cantos han perdurado hasta casi nuestros días, como ya se ha visto. Y en otros países habrá sucedido poco más o menos lo mismo.

Esto, por lo que respecta a la supervivencia de los cantos. En lo que se refiere a la tipicidad de los *voceri*, volvamos de nuevo a la autoridad de Toschi. «Quanto alle specifiche forme di metrica e di composizione che il vòcero còrso presenta —afirma el ilustre etnólogo italiano—, le affinità più spiccate si riscontrano con i canti delle *reputatrici* di Sicilia e di Calabria. Con ciò non vogliam dire che i canti delle voceratrici còrse siano precisamente gli stessi delle reputatrici siciliane o calabresi (vera e propria identità si ha invece coi rispetti, acclimatatisi in Corsica, ma di sicura origine toscana): vogliamo soltanto additare la necessità che il vòcero còrso non venga inteso come fatto isolato e tipico, ma collegato con un costume e una forma di poesia che occupano una vastissima area». <sup>47</sup> Tan vasta es, que, sin violencia, pueden in-

<sup>45</sup> Cfr. *Canti popolari corsi*, Livorno, 1933, pág. XIII.

<sup>46</sup> Cfr. *Rapporti fra Regione e tradizione popolare*, en «Annali del Museo Pitrè», Palumbo, I, 1950, pág. 24, y *Il pianto funebre nella poesia popolare italiana*, en «Poesia», Milano, Mondadori, VII, 1947, págs. 1-40.

<sup>47</sup> Cfr. *Rapporti fra Regione...*, pág. 24.

cluírse en ella las endechas vascongadas y las canarias. La estructura métrica viene a ser muy semejante. Acerca de ella explica Ortoli: «la plupart de ces lamentations sont en strophes de six vers dont trois riment ensemble tandis que les autres ont une terminaison différente ou ne se rapprochent que par une lointaine assonance. On remarquera aussi que parmi ces vers ce sont spécialement les deuxième, quatrième et sixième qui prennent la même finale».<sup>48</sup> Veamos un ejemplo tomado al azar: el *Vòcèru d'una mamma in morti di la fiddòla*:

*Via lasciàtemi passà  
Vicinu alla miò figliòla  
Chi mi pàre ch'ella sia  
Qui distésa su la tóla,  
E chi l'àbbiano ligàta  
Di friscèttu la so gòla.*

*O Maria, càra di Mamma,  
Eri tu la mià sustanza;  
Eri tu di lu to vàbu  
L'odorósa e la spèranza.  
Questa màne se' dicisa  
Di far l'última partanza!*

Así continúa este *vocero*, bastante extenso, en el que intervienen, además de la madre, dos compañeras de la difunta. Y en toda su extensión— veinte y cuatro estrofas— la forma métrica permanece inalterable. Puede verse repetida hasta el cansancio en todas las colecciones de *voceri*.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Cfr. *Ob. cit.*, pág. XXXIV.

<sup>49</sup> Cfr., por ejemplo, NICCOLO TOMMASEO, *Canti popolari corsi*, Venezia, 1841; A.-L. FÉE, *Voceri, chansons populaires de la Corse*, Paris, 1850; J. B. MARCAGGI, *Les chants de la Mort et de la Vendetta*, Paris, 1898, del que hay una segunda edición muy ampliada, Aiaccio, 1926.

El origen de esta combinación métrica no parece dudoso: debe de haber sido el mismo trístrofo monorrimo, cuyos hemistiquios se regularizaron y reforzaron. Un caso análogo al de los romances, seguidillas, coplas, etc. Todavía hoy se advierte claramente que cada pareja de versos forma una unidad bien delimitada. El mismo Ortoli percibió esta independencia, sin explicar su causa. «Un vers, en effet —dice— n'enjambe que très rarement sur un autre et forme presque toujours par lui-même un sens complet ou un frappant tableau». <sup>50</sup> El fenómeno puede observarse en las estrofas que he insertado, y es fácil de comprobar en cualesquiera otras. Véase en éstas que tomo del *Vòcèru d'una surédda in morti di u fratéddu* y que transcribo a la manera antigua:

*Senza fa mal'a nisciunu, — t'hàni tumbu a tradimentu,  
parchi tu di lu paési — eri fìori ed urnamentu:  
un rancóri mi punzica, — e quis't'è lu mé turmentu!*

*Ciò ch'è quantu la tò morti — m'addispèra è mi da nàja,  
e chi sé pudùtu móra — da la man di squàrra bòia:  
ma si sfàtta è la tò càsa, — e zappàta ancu la sója.* <sup>51</sup>

Interpretada así la estrofa característica de los *voceri*, queda casi identificada con la de las endechas vasco-canarias. Únicamente las diferencia ya la medida de sus versos. Mas esta ligera y simple disparidad debió de producirse de manera

<sup>50</sup> Cfr. *Ob. cit.*, págs. XXXV-XXXVI.

<sup>51</sup> Cfr. ORTOLI, *Ob. cit.*, pág. 186. (Traducción: «Sin haber hecho mal a nadie, te han matado a traición, — porque del país tú eras la flor y ornamento; — una pena me parte el corazón y éste es mi tormento. — Lo que de tu muerte más me desespera y enoja — es que hayas podido morir a manos de un ladrón de bueyes. — Mas si tu casa está arruinada, la suya está destruída».)



muy natural y comprensible: como los *voceri* han sobrevivido hasta nuestros días, se ha operado en ellos una regularización métrica por influencia del verso más fácil y frecuente en la poesía popular: el octosílabo. Para comprobar este supuesto, bastaría poder examinar algún *vocero* antiguo, de los siglos XV o XVI, cuyos versos, seguramente, serían más parecidos a los de las endechas españolas.

En las endechas vascongadas se ha producido, por otra parte, el mismo fenómeno. Muchas de las recogidas por Azkue presentan los seis hemistiquios del trístrofo monorrímo convertidos en versos octosílabos más o menos regulares. Véase, por ejemplo, la 392:

*¡Bazterretik bazterrera  
joil munduaren zabalal  
Eztakienak erran lezake  
ni alegera nizala  
hortzetan dizut irria eta  
bi begietan nigarra.*

Y así las 396, 398, 401, 407, 422, 425, 427 y otras.

Para que se comprenda mejor la primitiva irregularidad de los versos y su posterior regularización, convendrá conocer la forma de practicarse esta costumbre de los plantos. Acerca de ella Edith Southwell nos dice lo siguiente:

«Quando la stanza è piena, porte e finestre bloccate dalle donne che non hanno potuto trovar posto sui banchi, si aspetta in un silenzio raccolto le improvvisazioni delle voceratrici... Bruscamente una donna si alza. Chinandosi sopra il morto essa comincia la sua *ballata*, mentre si dondola in modo ritmico quasi cullasse quello che essa piange. La sua voce non si alza mai al disopra del mormorio monotono della madre che addormenta il suo bambino. Le strofe ottonari

dalle lunghe note strascicate si seguono senza interruzione in grave cantilena, come una lezione imparata a mente. La voce scorre senza intervalli da una nota minore all'altra, tenendosi sempre nella breve gamma della musica montanara». <sup>52</sup>

Y en otro lugar añade: «Quando le voceratrici *piangono* davanti alla tola o improvvisano per qualsiasi altro avvenimento, ciò che le preoccupa è *l'idea da esprimere* senza pensare alla melodia». <sup>53</sup>

Siendo ésta tan poco marcada y teniendo, como se ha visto, una importancia bastante secundaria, no es raro que su influencia en la regularización del verso haya sido escasa. Versos, por otra parte, improvisados, en los cuales se ha atendido más a la expresión de las ideas que a la perfección formal, no es extraño que hayan resultado con frecuencia irregulares. Aun en épocas modernas, en que el octosílabo ha sido manejado con tanta soltura y facilidad por el pueblo, las irregularidades métricas no han desaparecido totalmente en los *voceri*. Véanse algunos ejemplos:

*Iuanetta riposa,  
e po'tutte riposate  
ora lasciate pienghie a me  
so'la Mamma dell'Abate,  
aghiu un core di leone  
eo un so fatigata.*

*Principià vogliu  
a piglià a penna in manu  
pe iscrive  
u lamentu di un canu,  
che la morte di Serpente  
ha da rimbombà luntanu.*

<sup>52</sup> Cfr. *Ob. cit.*, pág. xiv.

<sup>53</sup> Cfr. *Ob. cit.*, pág. xviii.

*Mi sentù 'na voce in piazza  
 mi par Padua Maria  
 chella che lu mi fdiioddu  
 per cumpagna vulia,  
 ma u sciù Babbà un volse  
 ne anch' eo piacè avia.<sup>54</sup>*

La irregularidad métrica en la poesía, especialmente en la popular, fué lo normal y general en el comienzo. El isosilabismo no podía ser el punto de partida, sino la meta...<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Cfr. SOUTHWELL, *Ob. cit.*, págs. 172, 132 y 137, respectivamente.

<sup>55</sup> Cfr. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1933, pág. 7.

## V

### **El origen de las endechas**

Señaladas las relaciones existentes entre las endechas vascas y canarias y los *voceri*, el problema capital del origen de este tipo de cantos fúnebres en trístros monorrimos alza ante nosotros sus inquietantes incógnitas. Sin embargo, su resolución no entra en el modesto plan del presente estudio. El hallazgo de más endechas semejantes a las examinadas, y, como consecuencia, la determinación de un modo más preciso del área de expansión de estos cantos podrá cualquier día facilitar su esclarecimiento.

Otro problema, en gran parte relacionado con el anterior, es el referente a la procedencia de las endechas canarias. ¿Cómo llegaron a conocimiento de los indígenas isleños? Porque supongo que ya nadie pensará en un origen ca-

nario de estos cantos. Imaginar un origen común, remotísimo, del que directa e independientemente procedan las endechas canarias como los demás cantos fúnebres citados, resulta una solución muy tentadora, pero muy difícil de fundamentar. Si alguien lograra demostrarla científicamente, sería digno de los mayores elogios. Atribuir a las endechas isleñas un origen peninsular también presenta algunas dificultades. Sin embargo, una hipótesis en este sentido, quizá encuentre algunos puntos de apoyo.

Si los canarios prehispánicos eran melancólicos y entonaban fúnebres cantos a sus muertos, los conquistadores de las Islas, en el crítico cuatrocientos, eran portadores de una poesía acongojada también de líricas tristuras. Con ellos debió de llegar al Archipiélago el verso apasionado y doliente de los trovadores, la húmeda ternura de los cantos gallegos, los saudosos acentos de los portugueses, las primeras voces, transidas de placer y dolor, de una Andalucía que despertaba de un sueño oriental de ocho siglos... Y, entre tan heterogéneas aportaciones de blanda y temblorosa poesía, no debieron de faltar las doloridas endechas entonces tan en boga.

Las más antiguas de las conocidas en Canarias, o, por lo menos, aquellas de que primero se tuvo noticia, pueden encuadrarse, de modo perfecto, en la literatura peninsular del gótico florido. Se cantaron en la isla de Lanzarote desde 1443, y se refieren a la muerte del caballero sevillano Guillén Peraza. Hijo del señor de las Islas, quiso someter a su señorío la de La Palma, aun no conquistada, y dirigióse a ella al frente de una expedición. Los indígenas rechazaron el ataque y mataron a Guillén. El cuerpo del joven capitán fué recogido por sus soldados y llevado a Lanzarote. Allí se le cantaron las conocidas endechas:

*¡Llorad las damas, si Dios os vala!  
Guillén Peraza quedó en La Palma  
la flor marchita de la su cara.*

*No eres palma, eres retama,  
eres ciprés de triste rama,  
eres desdicha, desdicha mala.*

*Tus campos rompan tristes volcanes,  
no vean placeres sino pesares,  
cubran tus flores los arenales.*

*Guillén Peraza, Guillén Peraza,  
¿dó está tu escudo?, ¿dó está tu lanza?  
Todo lo acaba la mala andanza.*

El historiador Abreu Galindo recogió las endechas, en 1632, de la tradición oral, «cuya memoria dura hasta hoy».

Su mejor comentarista, María Rosa Alonso, ya ha hecho notar la fina elegancia de su composición y de sus elementos: La invitación al llanto, la rápida notificación del suceso, el doliente esbozo del mozo muerto —«la flor marchita de la su cara»—; luego, la imprecación a La Palma, que pudo ser palma de triunfo y ya no es, por la desgracia, sino retama y ciprés funerario; la feroz maldición que conoce el vulcanismo de la isla —«tus campos rompan tristes volcanes..., cubran tus flores los arenales»—. Y por último, la invocación al muerto, las típicas preguntas por los bienes que han pasado fugazmente —«¿dó está tu escudo?, ¿dó está tu lanza?»— y el epitafio sentencioso, lleno de la filosofía del azar a la que es tan dado el siglo XV —«todo lo acaba la mala andanza»—.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Cfr. *Las canciones populares canarias* en «El Museo Canario», Las Palmas de Gran Canaria, núm. 16, octubre-diciembre, 1945. Sobre estas endechas a la muerte de Guillén Peraza, véanse, además, los siguientes

A estas observaciones pudieran añadirse las que ya han quedado indicadas como características de los *voceri*: la perfecta unidad de cada verso, la consiguiente falta de *enjambement* y la clara independencia de cada estrofa.

Todos estos rasgos de las endechas de Guillén Peraza mueven a considerarlas como fruto de una corriente poética ajena a las Islas. Siguiendo el modelo de endechas peninsulares, algún poeta experto, muy saturado del aire cortesano y filosófico de su tiempo —no una vulgar endechadera— debió de componerlas.

Nótese, además, un detalle que no se ha tenido en cuenta. Estas endechas no se cantan por indígenas en el entierro de un indígena, sino por españoles en el entierro de un caballero español. Entre los conquistadores y pobladores debió de existir, pues, la misma costumbre de los cantos fúnebres.

Desde la muerte de Guillén Peraza a la llegada de Torriani a Canarias pasa más de un siglo. En las islas de Gran Canaria, La Palma y Tenerife, que al morir Guillén estaban aún sin conquistar, encuentra el ingeniero italiano, cuando lle-

trabajos: JOAQUÍN ARTILES, *Tres lecciones de literatura canaria*, Las Palmas, 1942, págs. 8-9; MARÍA ROSA ALONSO, nota bibliográfica de las *Tres lecciones* de Artiles, en «Revista de Historia», La Laguna de Tenerife, núm. 60, octubre-diciembre, 1942, págs. 259-261; *Comunicaciones a la Dirección* por J. ARTILES y M. R. ALONSO en «Revista de Historia», núm. 61, enero-marzo, 1943, páginas 66-68; JUAN ÁLVAREZ DELGADO, *Las canciones populares canarias*, en «Tagoro», Anuario del Instituto de Estudios Canarios, I, 1944, páginas 113-126; MARÍA ROSA ALONSO, *Llorad las damas, I: Los malogrados*, en «Falange» de Las Palmas de Gran Canaria, 23 de agosto de 1949; ÍDEM, *Llorad las damas, II: Imprecación a La Palma*, en «Falange», 26 de agosto de 1949; SIMÓN BENÍTEZ, *Lecturas canarias. El volcán de La Palma y el responso de Guillén Peraza*, en «El Día» de Santa Cruz de Tenerife, 10 y 11 de septiembre de 1949; MARÍA ROSA ALONSO, *Diálogo con don Simón Benítez*, en «Falange», 23 y 28 de septiembre de 1949.

ga a ellas, ciudades ampliamente edificadas, de las que levanta planos precisos e interesantes. Un gran cambio se había operado ya en el Archipiélago. Durante este largo período de tiempo coexistieron en las Islas los cantos fúnebres indígenas y las endechas españolas. ¿En qué sentido serían mayores las mutuas influencias? No existen datos sobre ello, pero natural y lógico es suponer una influencia mayor de los cantos de superior cultura sobre los de la inferior. Si los españoles se aclimataron, los indígenas se hispanizaron y cristianizaron rápidamente. A la vista de esto, ¿no cabría considerar las endechas indígenas de Torriani como producto de la imitación? Los aborígenes, que ya serían bilingües en una gran mayoría, debieron de adaptar a su lengua y a su mentalidad los cantos populares españoles. No soy amigo de fantasear ni de empedrar de hipótesis los estudios; todo lo que no pase de meras sospechas parecerá siempre de escasa consistencia. Sin embargo, en este caso, además de los ligeros apoyos ya apuntados, quizá tenga algún valor otro hecho: las endechas indígenas recogidas por Torriani son una de Gran Canaria, la otra del Hierro, precisamente de dos de las islas de más estrecha comunicación entre españoles y aborígenes.

La melodía de los cantos fúnebres indígenas y la de las endechas españolas quizá no presentasen insalvables diferencias. Por lo general, este tipo de cantos suele ser quejumbroso, lento y monótono como las canciones de cuna. El clima de las Islas pudo, además, influir sobre las melodías importadas y marcar aún más su tempo lento. Con el transcurso de los años —casi más de un siglo— bien pudieron, por último, introducirse alteraciones temáticas, simplificaciones y otros cambios que relacionasen más y más entre sí unas y otras endechas.



## VI

### **Cambios en las endechas. Las endechas de Canarias en la Península**

Fuese como fuese, lo cierto es que, en la segunda mitad del siglo XVI, las endechas canarias, tanto las recogidas por Torriani en lengua aborigen, como las registradas por él en italiano y por otros en español, tienen rasgos comunes, bastante diferentes de las de Guillén Peraza.

En primer término, ya no son verdaderas endechas funerarias, sino cantos tristes de asunto amoroso o de tema en que se mezcla la tristeza con cierta gravedad sentenciosa. En segundo lugar, el canto se ha reducido a una sola estrofa. Ésta, eso sí, sigue siendo el trístrofo monorrímo con rima asonante casi siempre.

Ya hemos visto las dos endechas indígenas. En la de Gran Canaria se aúnan el tema de la muerte y el del amor.

En la del Hierro, se lamenta el amor no correspondido.

Análogamente, la soledad y la ausencia se cantan en una endecha de La Gomera —también isla de las primeramente conquistadas— que hasta ahora no ha sido tomada en consideración por los comentaristas de estos cantos. Gaspar Frutuoso, que la registra en forma muy estropeada, dice que los indígenas la cantaban en recuerdo de una hija del Gran Rey llamada Aregoma, que, al ser bautizada, tomó el nombre de Ana y quiso «ir morrer a Espanha, e ver donde sairam os homens filhos de Deus que lhe foram causa de tanto bem». La endecha, cuyos hemistiquios ya quieren regularizarse en octosílabos, es la siguiente:

*Ana Sánchez, Ana Sánchez,  
flor del vale del Gran Rei,  
deseo tengo de cogerte  
mas más saludad tengo de verte,  
flor del vale del valete,  
flor del vale del Gran Rei.*<sup>57</sup>

Y temas semejantes, como ya se ha dicho, tienen los cantos que en la misma época corren en la Península como *endechas de Canarias*. Las Islas, cuya conquista hace ya más

<sup>57</sup> Cfr. *Saudades da Terra*, Ponta Delgada, 1939, tomo I, pág. 111.— Sería interesante comprobar si en el manuscrito de esta obra la versión se encuentra más correcta y si, por consiguiente, sus incorrecciones son, en parte, debidas a erratas de imprenta, comprensibles por ser el español idioma extraño a los tipógrafos y a los correctores que intervinieron en la edición. Por otra parte, Gaspar Frutuoso parece que no estuvo en Canarias, y las noticias de las Islas que recoge en su obra son de segunda mano y, por lo tanto, muy sujetas a error. El origen portugués de las faltas se advierte claramente en *saludad*, donde las vocales *o*, *e* de *soledad* han sido desplazadas por la *a* y la *u* de *saudade*.



Portada de la *Orfénica lira* de Miguel de Fuenllana.  
Biblioteca Nacional. Madrid.

de cincuenta años que se ha terminado, se ponen de moda. Junto a las endechas, el árbol santo del Hierro y el baile llamado *el Canario*, constituyen la triple vía de la popularidad peninsular de las Islas.

En estas endechas canarias del XVI encontramos como en las del XV algún que otro reflejo de la cultura de la época. Si en las de Guillén Peraza está claro el sello del final de la Edad Media, en las que vamos a ver se aprecian matices y elementos renacentistas.

El mismo Torriani recoge, traducidas al italiano, dos de estas endechas. Veámoslas y terminemos de transcribir lo que sobre el tema nos dice: «... il cui tuono lamenteuole [el de los cantos fúnebres canarios] è stato usato da eccellentissimi musici in le loro compositioni, massimamente dal diuino Fabricio Dentici,<sup>58</sup> et in la poesia da Spagnuoli in Dui e Terzetti, imitando gli antichi come noi habbiamo notato qui sotto, i nomi de' quali sono Endecchie, cioè donnesche lamentationi; et benche in l'altre Isole si cantauano alla morte di persone principali, et a tristi successi, nondimeno quelle di questa Isole [La Gomera] erano più de l' altre chiare et dolorose sopra lequali due Terzetti Spagnuoli che si cantano, in nostra lingua così habbiamo tradotti:

*Se gli Delfini moren d'amore  
ahi lassa, che faremo noi  
che più di loro habbiam dolce il core.*

<sup>58</sup> No debe confundirse a Fabricio Dentice con Fabricio Caroso de Sermoneta; nada tiene que ver el uno con el otro, como no sea el ser ambos italianos y haber vivido en el mismo siglo. Fabricio Dentice estuvo en España y seguramente fué en sus *Lamentaciones*, Milán, 1593, donde empleó el tono de las endechas.

*Dite vuoi [sic!], madre, a l'ellera uerde  
che miri l'arbor doue ella serpe  
s'ei casca in terra ella si perde».<sup>69</sup>*

La primera de estas endechas aparece recogida por Miguel de Fuenllana en su *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (1554):

*Si los delfines mueren de amores,  
¡triste de mí!, ¿qué harán los hombres,  
que tienen tiernos los corazones?*

Modernamente la han aprovechado P. L. Villalba en *Diez canciones españolas de los siglos XV y XVI*, Dámaso Alonso en su *Antología. Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, y P. Henríquez Ureña en *La versificación irregular*.

La referencia a los delfines pone en la endecha una nota muy de la época; el ambiente estaba cargado de resonancias clásicas. Esta misma de los míticos delfines es muy frecuente. Sin salir de la órbita en que aquí nos movemos, la encontramos, no sólo en el título de la conocida obra de Luis de Narváez, *Delfín de Música*, sino en la explicación que el autor da del título en el Prólogo, donde lo justifica, porque el delfín «es un pescado muy aficionado y sentido en la música, del qual se escriven grandes cosas». La alusión al clásico mito de Arión está bien clara.

La segunda de las endechas registradas en italiano por Torriani es menos conocida. Yo no la he podido encontrar

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

en ninguno de los cancioneros consultados. Mi culto amigo Juan Álvarez Delgado, en el sugestivo estudio que ha dedicado a este mismo asunto, la traduce como sigue:

*Dile tú, madre, a la yedra verde,  
que mire el árbol a que se enreda,  
si él cae en tierra, ella se pierde.*<sup>60</sup>

Traducción exacta, si bien el trístrofo deja de ser monorrimo, como en italiano, y, seguramente, como en la versión española original. Esta pequeña alteración podría evitarse traduciendo así el segundo verso: «que mire el árbol a que ella trepe».

Con la misma melodía con que aparece la endecha de los delfines en Fuenllana, otro vihuelista de la época, Diego Pisador, en su *Libro de música de vihuela* (1552), y bajo el epígrafe de *Endechas de Canaria*, registra la siguiente:

*¿Para qué es, dama, tanto quereros?  
Para perderme y a vos perderos,  
más valiera nunca veros.*

Esta endecha ha sido estudiada modernamente no sólo por María Rosa Alonso y Juan Álvarez Delgado, sino por Henríquez Ureña. En cambio ningún tratadista de nuestros días ha aprovechado lo que Juan de Mal Lara, en su *Filosofía vulgar*, dice expresamente de las endechas de Canarias:

«... tuvieron [los insulanos] juntamente otra cosa, que no teniendo otra ciencia de música más de la que naturaleza les enseñaba, inventaron cierto género de cantar tan apazible,

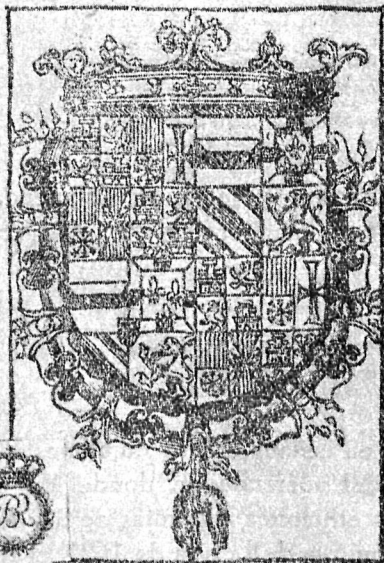
<sup>60</sup> Cfr. *Loc. cit.*, pág. 116, nota.

# LIBRO DE MVSICA DE VIHUELA, AGORA NVEVA

recompuesto por Diego Pisador, ve  
ziano de la Ciudad de Salamanca, dirigi-

do al muy alto y muy poderoso

señor don Philippe princi  
pe de España nue  
stro Señor.



CON PRIVILEGIO.  
En el castiño en marauedis.

1552

*Juan de Siquillo 24*

Portada del *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador.  
Biblioteca Nacional, Madrid.

que en Castilla lo usan como una de las mejores sonadas que en ella han sido recibidas, y llámanla por este nombre ende-chas de Canaria, y juntamente con ser la sonada graciosa y suave, la letra destas endechas sin tener artificio trae consigo una gracia y un peso de gran admiración, y aunque algunos en Castilla han probado a contrahazer aquéllas, no ygulan en ninguna manera a las que son propias y nativas de las islas; una, pues, de aquellas endechas es nuestro refrán, que justamente se puso entre los refranes por su gravedad, y la verdadera letra de las endechas es

*Quien tiene hijo en tierra agena  
muerto lo tiene y vivo lo espera,  
hasta que venga la triste nueva».<sup>61</sup>*

Como refrán figura en la colección del comendador Hernán Núñez, si bien con una construcción más retorcida y violenta:

*Quien en tierra agena tiene hijo,  
muerto le tiene, y espérale vivo.*

Así se mantiene en las numerosas ediciones de los *Refranes o proverbios* del comendador, donde Mal Lara tuvo que verlo. Incluso en ediciones conjuntas de los *Refranes* y la *Filosofía vulgar*, como la de Lérida de 1621, el refrán conserva sus correspondientes versiones. En colecciones modernas, como la de Rodríguez Marín, *Más de 21 mil refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro*

<sup>61</sup> Cfr. JUAN DE MAL LARA, *Filosofía vulgar*, centuria novena, núm. 43.



*Correas*, se recoge, más bien, la versión de Mal Lara. No faltan, sin embargo, en esta última, algunas ligeras variantes: «muerto le llora y vivo le espera».

La estructura estrófica de esta nueva endecha es, como se ve, la misma de las ya conocidas. El tema recoge uno de los sentimientos más vivos en islas apartadas como las Canarias: el de la ausencia. Pero su expresión es general. En cualquier cancionero popular pueden encontrarse abundantes ejemplos de cantares en los que se emparejan las ideas de ausencia y muerte:

*Quien ausente lo tenga  
muerto lo llore,  
que la ausencia y la muerte  
parejas corren.  
Yo que tal digo,  
porque ausente lo tengo  
muerto lo miro.*

*Dicen que la ausencia es  
semejanza de la muerte,  
y yo digo que es mentira,  
porque te adoro sin verte.<sup>62</sup>*

De todas formas, el hecho indudable es que, a mediados del siglo XVI, época en que en la Península está de moda el baile denominado *el Canario*, también gozan de cierta popularidad estas suaves endechas de Canarias en trístrofos monorrimos y tema lastimero o sentencioso.

¿Qué elementos auténticamente canarios, aborígenes, había en ellas? En las letras, como se ha visto, no había ninguno. Los asuntos eran generales y con ciertos ribetes cultos.

<sup>62</sup> Cfr. ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ, *Ob. cit.*, págs. 109 y 133.

La estrofa era la misma de las endechas vascas y corsas. En Córcega esta misma combinación estrófica había sido empleada, como en Canarias, primero para cantos fúnebres y después para entonar penas amorosas. Véanse las primeras estrofas de dos *Lamenti d'amore*:

*Già che mi ritrovu qui  
oggi disposta a u sole,  
'ogliu commincià a parlà  
un pogu di mi amore  
podite considerà  
ch'aghiu seccu lu mi core.*

*Partitu è lu mi Ghiuvanni  
alli diciott'anni finiti  
mi sentu crepà lu cuore  
co tutti li so radici  
quale che li passerà  
questi cinque anni felici?*<sup>63</sup>

Además el trístrofo monorrímo, aunque no es muy frecuente, salvo con estribillo y un cuarto verso de tornada, en la poesía del final de la Edad Media, también se encuentra en los cancioneros. Véanse algunos ejemplos:

*Ahum que me veáis en tierra agena,  
allá en el cielo tengo una prenda,  
no la olvidaré hasta que muera.*

*Estrangero soy, no lo quiero negar,  
mas de mis amores haré un mar,  
por ellos a mi tierra yré aportar...*<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Cfr. SOUTHWELL, *Ob. cit.*, págs. 56 y 32, respectivamente.

<sup>64</sup> *Cancionero d'Evora*, ed. de V. E. HARDUNG, Lisboa, 1875, cantar n.º 58.

IL BALLARINO  
DI M. FABRITIO CAROSO  
DA SERMONETA.

Diuiso in due Trattati;

*Nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli  
atti, & mouimenti, che interuengono ne i Balli: & con molte Regole  
si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi.*

*Nel secondo s'insegnano diuerse forti di Balli, & Balletti sì  
all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna.*

*Ornato di molte Figure.*

*Et con l'Intauolatura di Liuto, & il Soprano della Musica  
nella sonata di ciascun Ballo.*

*Opera nuouamente mandata in luce.*

MA RA  
ALLA SEREN. SIG. BIANCA CAPPELLO DE MEDICI,  
GRAN DVCHessa DI TOSCANA.

CON PRIVILEGIO.

*F. B. Carosio*

*ed eredi*



IN VENETIA, Appreso Francesco Ziletti. M D LXXXI.

Portada de *Il Ballarino* de Marco Fabricio Caroso da Sermoneta. Venecia, 1581.  
Biblioteca Nacional. Madrid.

*A San Servand' en oraçom  
foy m'eu amigu'e por que nom  
foy eu, chorarom des entom  
estes mes olhos com pesar,  
e non os poss'end' en quytar  
estes meus olhos de chorar...<sup>65</sup>*

Aún más: el trístrofo monorrímo es, como se sabe, una estrofa de la que se ha tratado ampliamente por su relación con la formación del zéjel y el origen de la lírica provenzal. Precisamente el más antiguo de los poetas trovadorescos, Guillermo de Poitiers, la emplea con frecuencia.

Y antes aún, entre las poesías populares latinas de la Edad Media, se encuentran cantos fúnebres en la misma clase de estrofas. Véase, como ejemplo, el *Chant sur la mort de Lanfranc*:

*Eu heul (I. Eheül) ploret Anglia, simul et Italia,  
plangat Francia, lacrymetur et Alemannia,  
nationes proximas et omnis gens extranea.*

*Omnis terra suum florem cecidisse lugeat,  
sponsa Christi magnum decus amisisse doleat,  
nec solam(m)en hac in vita de Lanfranco capiat!*

*O vos omnes qui transitis, exspectate modicum,  
et Lanfrancum mecum flete virum apostolicum,  
ejulando, gemiscendo propter ejus obitum!*

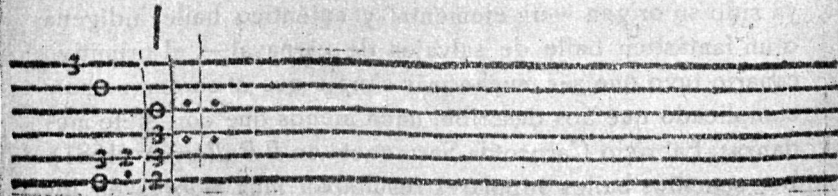
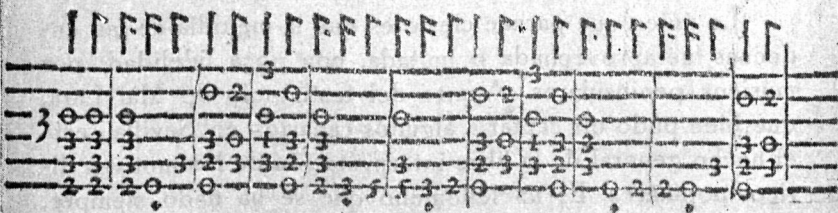
Lanfranc murió el 28 de mayo de 1089, y este canto fúnebre fué compuesto seguramente muy poco después de su muerte.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Cfr. *Cancioneiro português da Vaticana*, núm. 736.

<sup>66</sup> Cfr. M. EDÉLESTAND DU MÉRIL, *Poésies populaires latines du Moyen Age*, Paris, 1847, pág. 251.



Intauolatura di Liuto del Canario.



Una página de *Il Ballarino* de M. Fabricio Caroso da Sermoneta con un texto musical del *Canario* en notación de laúd.

En las melodías, la huella regional de las endechas canarias es todavía muy difícil de determinar. Corresponden, eso sí, a la órbita melódica de la música popular del Sur. Quizá no fueran sino melodías peninsulares contaminadas de aires canarios indígenas y suavizadas durante un siglo por la dulzura del clima, que al ser devueltas a la Península fueron consideradas como extrañas. Algo parecido a lo sucedido con el tango español en su viaje a América, de donde ha regresado como producto exótico.

Lo único que parece cierto es que la melodía de las endechas fué aprovechada o imitada, con poca fidelidad, por músicos peninsulares. Aparte del testimonio de Mal Lara, que bien pudo oír cantar a algunos canarios en Sevilla, está el hecho general de la libre interpretación de los motivos líricos populares. Es un fenómeno que se ha dado siempre, incluso en los bailes. En aquella misma época puede verse el elocuente y claro ejemplo del *Canario*. Cualquiera que haya sido su origen —un elemental y auténtico baile indígena o un fantástico baile de salvajes de carnaval—, el primitivo canario tuvo que ser mucho más simple que el ceremonioso y complicado que nos describe, nada menos que con siete mudanzas, Fabricio Caroso da Sermoneta en *Il Ballarino* (1581). Los sencillos bailes populares resultaban muy pobres en los suntuosos salones, y los maestros de bailes de sociedad les añadían caprichosamente pasos y mudanzas que los desfiguraban por completo.

Las mismas melodías de Pisador y Fuenllana deben de ser unas de esas interpretaciones más o menos libres de las endechas de que nos habla Mal Lara. Sin embargo, cualquiera que sea su grado de autenticidad, creo que sirven para formarnos una idea aproximada de lo que las endechas canarias eran. Una y otra coinciden en lo fundamental.

Cuando se conozcan mejor la poesía y la música populares de la época a que nos hemos venido refiriendo, es posible que se pueda llegar a precisar detalles y aclarar aspectos que hoy permanecen aún en la penumbra de las suposiciones.

# MÚSICA



*Gracias a la valiosa colaboración del reputado musicólogo don Emilio Pujol, del Instituto Español de Musicología puedo publicar a continuación sendas transcripciones, justas y autorizadas, de las endechas de Pisador y de Fuenllana. A él tendrán que agradecerle los estudiosos de estas cuestiones el poder tener a mano tan raras y curiosas melodías. Yo quiero testimoniarle aquí mi mayor reconocimiento por su importante contribución a este estudio.*

*Por encargo suyo he de consignar que, en las transcripciones, los valores de la notación antigua se consideran equivalentes a su cuarta parte; o sea, que el valor de la semibreve antigua corresponde al de la semínima de nuestros días. Es equivalencia que no debe olvidarse si se quiere tener idea del movimiento de la composición.*

*Igualmente debo expresar aquí mi agradecimiento a don José Subirá y don Manuel García Matos, los eminentes musicólogos, por las valiosas orientaciones que de ellos he recibido.*

Endechas Libro primero. Pisador.

Endechas de canaria en octava  
de la segunda en re re.

Para que dama tãto que re ros

para que dama tãto que re ros para perderme y a vos per de ros.

ros para perderme y a vos per de ros mas

valie ra tãto ca ve ros para perderme y a vos per de ros

*Endechas de Canarias, en el Libro de música de vihuela de Diego Pisador.*



Las endechas a tres com  
puestas por el author. F.



l los del

fines mueren de a mores

li los del fines mueren de a mores

l ri ste de mi que haran los

hoin bres que tienen e'er,

nios los cora go nes;

crifte de mi que haran los hoin bres

Endechas, en el libro *Orfénica lira* de Miguel de Fuenllana,

Libro de música de vihuela.  
fol. 17<sup>o</sup> v.ª. Salamanca 1582.

Para que as, dama, tanta quereses  
(Cantador de canarias)

Diego Pisador

canar... Para que pides, amor, que me sea  
Vihuela...  
... Para que si es de me tanta que me sea  
... Para que si, des, me se vos por de... para que por de me  
... pa. vos para de me  
... mas me la en me... res. Para por  
... de me se vos por de me

Manuel S. Pujol  
Fac. Sup. de Música  
Barcelona 7-1-1921

Endechas de Canarias de Diego Pisador. Transcripción de don Emilio Pujol.

"Ophelia's Song"  
 fol. 131r. ca. 1770

*Si los delfines mueren de amor  
 (Canción a tres)* Miguel de Fuenllana

Canto

Vihuela  
 en SA

ren de a mo res, si los  
 del si nos muer ren de a mo res.  
 Triu ti da mi, que ha ran del ran cas.  
 que si nos die nos los co se nos?  
 Triu ti da mi, que ha ran los nos cas!

Miguel de Fuenllana  
 fol. 131r. ca. 1770

Endechas de Miguel de Fuenllana. Transcripción de don Emilio Pujol.

ULPGC.Biblioteca Universitaria



\*779477\*

BIG 398.8 PER end